

Раков В.П.

МЕОН И СТИЛЬ

(Опубликовано в: *Anzeiger für slavische Philologie*. Graz (Austria), [1999].
Bd. 26.)

Прежде чем стать *выражением и функцией*¹, то есть почувствовать себя самостоятельным от давящей энергии денотата, слово пребывает в диффузной субстанции мифа, где оно отождествлено с означаемой предметностью. Однако уже на этой стадии своего бытия оно свершает то, что смело можно назвать подвигом созидательной ясности. Пафос слова как бы заключается в космолизации первичного хаоса, что можно видеть при знакомстве с древнейшими мифами о сотворении мира². Конечно, слово помнит о своих победах. За них оно и восславлено. Но оно помнит и всеобщую неразличимость, в которой до времени было растворено. Однако теперь на свое прошлое оно взирает из эфирного далека. То, что некогда было им самим и коловратной действительностью, обернулось корневой системой, уходящей в глубину и тьму бесконечности. Это – меон, та стихия иррационального, которое не есть ни бытие, ни устойчивость, ни движение, но всего лишь иное по отношению к этому. Слово связано с меоном и "суть нечто иное"³. Последнее надо понимать как гармонию, достигнутую за счет возобладавшей логосности. Логос же задает миру не только ритм и порядок, но и мораль. Поэтому можно сказать, что слово, о котором мы тут размышляем, есть слово властное, слово дарящее, слово, наконец, моделирующее. Можно назвать его и так, как оно именуется М. Бахтиным: благословящее слово⁴.

Зададимся вопросом: существует ли угроза властности слова? История культуры показывает, что гармония мира бывает иногда столь хрупкой, что царственность слова подвергается пренебрежению, а благодетельность логоса не находит отклика. Тогда мы говорим, что культура погрузилась в бездну. Однако "все проходит". Слово – живет!. Что же хранит его?

Во-первых, в нем неуничтожима упорядочивающая сила мифа. Во-вторых, как только слово превозмогло мировой хаос, оно завоевало себе свободу от предметности, на которую призвано указывать. Произошло физическое разъединение знака вещи и самой вещи. Теперь слово стало не только свободным, но и играющим: с миром тел и вещей, норм и смыслов, да и с самим мифом – при твердом знании того, "что есть истина и что есть истина"⁵.

Значит ли это, что слово окончательно и навсегда оградило себя от меона? Нет, совсем не значит, хотя бы потому, что само оно выросло из иррациональных глубин и имеет их в своем основании. Более того, в художественном творчестве мы часто видим, как меональное вторгается в гармонизированные структуры, но результат таких вторжений не сводится лишь к какой-то порче и нанесению ущерба эстетизму искусства. Хтоническая ритмика, например, нередко повышает смысловую интенсивность образов и их выразительность⁶. Задача художника не в том, чтобы подвергнуть меон тотальному подавлению. В случае осуществления такой попытки искусство лишилось бы своей природности – в том понимании, в каком она виделась М. Цветаевой и Б. Пастернаку. Целью поэта было и остается умерение, окультуривание и эстетизация хтонического, что идет рука об руку с высветлением его морального смысла. Подчинение меональной стихии художественной телеологии заставляет творца использовать миметические ресурсы слова. Но это слово уже успело покинуть лоно мифа, хотя и хранит в себе память о прошлом. Как мы отмечали, оно не теряется, не исчезает в материи означенной им предметности. Напротив, оно играет с вечностью и потому способно комбинировать ее по своему усмотрению. Однако могущество слова простирается и далее. Поскольку оно властвует над означаемым, то и вправе проделывать с ним такие операции, в результате которых предмет и вещь могут приобретать не один, но множество смыслов. Таким образом, семантика такого слова не уплощенная, но сферическая или, чтобы быть точным в определении, – *вероятностная*, что делает означаемую вещь тем, чем она является на самом деле, и тем, что она не есть, но вполне может быть. Сло-

во, производящее эти чудеса с вещью, утверждает себя как смысловое междуцарствие⁷, куда низринуты и где облагорожены стихии хтоники и аффектов. Пора, наконец, сказать, что слово это – *риторическое*, и всякие рассуждения о его жизни в истории культуры должны начинать с учета того, что оно сочетает в себе не только сущее, логическое, но и меональное, не-сущее и алогическое. Несомненно, стиль как раз и связан с тем и другим, но в его конституциональности господствующая роль принадлежит началу сущему, а не меону. Сама этиология, происхождение стилевого – в его еще только брезжущей, едва видимой форме, – уже есть победа Логоса, возобладавшего над пучиной хаотической текучести и мглы. Недаром Гераклит полагает в основе всего – Слово, "эту-вот Речь(Логос)", на фундаменте которого и воздвигнут космос как храм⁸.

Гераклита можно считать отцом теории стиля, развернутой в космическом масштабе. Возможно, это один из мифов творения, но он создан в русле углубленно риторического понимания Слова, потому что тут говорится не только о том, что оно – вечно, но и о том, что оно противоречиво, вероятно, то есть совмещает в себе несовместное, сопрягая его в некое смысловое единство. Так, философ говорит, что "все делимое неделимо, рожденное нерожденное, смертное бессмертно, Слово – Эон, Отец – сын, Бог – справедливость" (с.189). У него находим и такое изречение о сопряжениях: "Целое и неделимое, сходящееся расходящееся, созвучное несозвучное, из всего – одно, из одного – все" (с.198).

Эти антонимии и логика вероятия дарованы нам риторическим словом. Однако необходимо напомнить и о том его свойстве, без которого невозможна никакая диалектика смыслового содержания и, конечно же, никакое его вероятие. Именно, Гераклит утверждает, что Слово – "дитя играющее" и что ему "принадлежит царская власть" (с.242). Демиургическое и игровое владычество Слова над миром означено здесь как нельзя более ясно. Тем самым намечена теоретическая стратегия в отношении к искусству, к его подлинно риторической специфике, сопряженной с *мимесисом*, этим методологическим инстру-

ментом творческого воображения и мышления⁹. Понятно также, что мысль Гераклита о космосе как храме в контексте нашей темы значит многое. Этот храм является не чем иным, как реализацией словесно-телеологических заданий, так что, перефразируя В. Набокова, можно сказать, что слово придает миру "не только волю, но и закон"¹⁰.

Несмотря на осуществленную космизацию мифа, миф не может соперничать с миметическими ресурсами риторического слова, в частности, с его игровой мощью. "Миф священен, поэтому он должен быть серьезным", – писал Й. Хейзинга¹¹. Слово в мифе – всегда строгое и осерьезненное. Оно слишком тесно связано с ритуально-обрядовыми структурами, с самой духовной субстанцией мифа, чтобы найти в себе силы быть развернутым в свободное (игровое) повествование. Об этом бессилии слова филологи пишут как о мифологическом пассивизме¹². Мы вовсе не хотим сказать, что миф "не играет" и не смеется, пребывая в состоянии скучной суровости. Напротив, мифологии смеха посвящена довольно обширная научная литература. Однако стоит подчеркнуть, что смеховое (игровое) слово для мифологического человека остается преждевременным и потому недостижимым. С точки зрения словесной, такой человек смеется, но не говорит. Его смех воплощается не в слове, но в неких звуках, мимике и жесте (например, гомерический смех Олимпийских богов), а также в чисто предметных и телесных формах. Шар (круг) солнца в мифах ассоциируется со смеховым и благим содержанием, знаменующим рождение, возвращение к жизни всего природного, а если миф рассказывает, "что ребенок родился с волосами или же что у героя были длинные волосы, это означает, что им обещаны сила и власть. И само собой, им обещан смех – знак и орудие силы и власти"¹³. Очевидно, что такой смех обозначает скорее определенное состояние мира и человека, нежели интеллектуальную рефлексию, так что никакой игры ума и слова искать здесь не следует.

Нам уже приходилось писать об игровой специфике риторического слова, переводящего означаемую им предметность в вероятностный режим существо-

вания – между "да" и "нет", бытием и не-бытием, то есть между логическим и алогичным¹⁴. Собственно говоря, эта особенность слова является специфической чертой всякого стиля, ушедшего от наивного мифологизма. Творчество сопряжено с порывами в неизвестное, в бездну, и дерзновенность гения находит поддержку в высокой степени развитости языка, в его свободе, "которая, – по наблюдениям А. Лосева, – настолько разнообразна..., что часто граничит с настоящим безумием"¹⁵. Тексты с надплывами смысловых туманностей включаются их авторами в философские и художественные произведения. Правда, причины, вызывающие такие решения, столь же неясны, сколь и спорны мнения комментаторов по этому поводу. Так, в частности, когда пишут о том же Гераклите, высказывают разные версии возникновения в его речениях не совсем понятных мест. Одни, подобно Цицерону, придерживаются той точки зрения, что мыслитель допускал их намеренно (с.180), другие полагают, что исчезновение смысловой определенности текстов связано с общей чертой художественного творчества и философствования. Климент Александрийский указывает: "И мы найдем еще тьмы и тьмы загадочных речений философов и поэтов, поскольку даже целые книги выражают смысл, вложенный в них сочинителем, в прикровенном виде, как, например, книга Гераклита "О природе", за что он и получил прозвище "Темный" (с.279). Но подлинно творческой задачей, вероятно, может считаться не педантическая фиксация "темнот" стиля, а их восприятие в модусе смысла. В этой связи характерен рассказ Диогена Лаэртского, у которого читаем: "Говорят, Еврипид дал ему (Сократу. – В. Р.) сочинение Гераклита и спросил его мнение, он ответил: "Что я понял – прекрасно; чего не понял, наверное, тоже; только, право, для такой книги нужно быть делосским ныряльщиком"¹⁶.

То, что оказалось непонятым, не отвергнуто Сократом, но поставлено в один ряд понятным и прекрасным, требующим, однако, рассмотрения не с поверхности, а из глубины исследуемой стихии. То, что неясно, – меонально, но вовсе не бессодержательно. Именно оно-то и взывает к вниманию мудреца и

его интеллектуальному усилию. Так и всякий филолог не должен бояться меонального пространства, умея узреть в нем плодоносящий, но еще не обработанный мастером слой поэзии. Он должен помнить, что из меона родился миф, где мир и люди представлены в виде здесь и там разбросанного сора. Звезды тут "являются то людьми, мужчинами и женщинами, нередко детьми; то разными животными, птицами, рыбами и насекомыми; то листьями, цветами или плодами; то, наконец, камнями, гвоздями и разными другими предметами"¹⁷. Из этого мифа у поэта XX века сложились стихи:

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах все быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,
Таинственная плесень на стене...
И стих уже звучит, задорен, нежен,
На радость вам и мне¹⁸.

Несомненно, поэт демонстрирует здесь величайшее искусство. Стих вырастает из недр преображенного меона, предметы, не лишаясь естественной свободы их "сорного" состояния, упорядочены и пронизаны эмоциональным сиянием. Воля художника делает слово игровым – задорным, нежным и радостным. При помощи этого слова воссоздано то, что дотоле таилось в никак между собой не связанной разбросанности звезд, людей, животных и т. п. Так осуществляется стиль Ахматовой, оправдывая мысль М. Хайдеггера о том, что в ис-

кусстве "нечто пребывающее как таковое выносится из закрытости в несокрытость его видимости"¹⁹.

За плечами Ахматовой – неисчерпаемый опыт риторической культуры. Поэтому она как художник может позволить себе отвергать "одические рати" и "элегические затеи". Это – отвержение большого мастера, который, настроившись на антириторическую ноту, прекрасно понимает необходимость внутренней дисциплины слова, его эстетизма – рифмы, ритма, перебива последнего, то есть всего того, что мы связываем с достижениями поэзии, прошедшей через горнило риторических тонкостей.

Наряду с подобными образцами высокой художественности, в мировой поэзии имеются бесчисленные примеры неукротенного меона, что можно наблюдать не только в писаниях литераторов средней руки, но и в творениях такого поэта, как Державин. Его стиль, слагающийся из разнородных жизненных и языковых материалов, удерживает эстетическое равновесие, благодаря гармонизирующим потенциям риторического слова и его экспрессии²⁰. Тем не менее, нередко меон буквально захватывает Державина. Нимфы поставлены у него в один ряд с деревенскими девками, а картины природы расписаны иной раз с такой залихватской безалаберностью и варварской сочностью красок, что вести речь о какой-то эстетической доминанте его стиля затруднительно. Имея в виду подобные провалы в мастерстве поэта, В. Белинский вынужден был сказать, правда, не без некоторого преувеличения, что "в созданиях Державина нет поэзии как искусства", а есть лишь ее проблески²¹. Поэт иногда беззаботно относится к обработке слова, совсем не добиваясь его стильности; у него много не только аляповатости, но и тяжеловесной неуклюжести, что переключает творчество в сферу эстетического примитива, этой формы слова дориторической эпохи. Вот, например, стихи Державина:

Спустил седой Эол Борея
С цепей чугунных из пещер:
Ужасны крылья расширяя,

Махнул по свету богатырь.

Погнал стадами воздух синий,
 Спустил туманы в облака,
 Давнул – и облака расселись,
 Спустился дождь и восшумел²².

Белинский писал: "К чему тут Эол, к чему Борей, пещеры и чугунные цепи? ... И как нейдет русское слово "богатырь" к этому немцу "Борею"! ... Можно ли гонять *стадами* синий воздух? И что за картина: Борей, сгустив туманы и облака, давнул их; облака расселись, и оттого спустился дождь и восшумел?"²³ Приобщим сюда же высказывание критика по поводу других стихов Державина: "Что за "нимфы голосисты" – уж не крестьянки ли ? ... Но называть наших крестьянок нимфами все равно, что называть Меланией Маланью..."²⁴

Вся эта размалевка окружающего мира и косноязычие его воплощения указывает на то, что слово Державина слабо дифференцирует реальное и собственно эстетическое, не чувствует имманентности последнего и потому часто отдает его в жертву жизненным формам. Поэт далеко не всегда способен миметически освоить действительность, придать ей литературно-художественную форму. Он испытывает нехватку необходимых для этого специальных (поэтологических) ресурсов. Школа риторической строгости и ясности пройдена поэтом с пропусками и потому он поддается натиску хаоса и безвкусицы. Но Державин не был бы великим художником, если бы эти катастрофы оставались у него лишь знаком плохой эстетической образованности. Каким-то интимным и невероятным чутьем он обнаруживает прекрасное в его хаотическом бытии, не поддающемся власти стиха. Он хорошо умеет образно сигнализировать о предметном изобилии и красочности природы. Поразительна также сенсорная чуткость поэта к слову ("дождь восшумел"). Власть меона оборачивается у Державина, как всегда в подлинном искусстве, совершенно неожиданным качеством – и именно тогда, когда она сталкивается с телесно-вещественной и мо-

нументальной фактурой его стиля, уже прошедшего риторическую обработку. Она превращается в ту величавую поступь поистине божественной речи, которую современный исследователь назвал "вещим косноязычием"²⁵. Мы говорим здесь не о торжестве риторического искусства, но о поэтических высотах, достигнутых средствами слова, еще не знающего своей силы и не всецело подчиненного экспрессивно-выразительным целям. Эпоха, когда косноязычие в русской литературе "делалось сознательным художественным приемом и порождало стиль неповторимой оригинальности"²⁶, наступит уже после Державина²⁷.

Меон – стихия, действие которой не ограничивается пределами эстетической сферы, но распространяется на жизненное пространство, захватывая при этом и самого человека. Кого сейчас не спроси, всякий скажет, что Пушкин – воплощение духовной и жизненной гармонии. Но вот С. Булгаков проникновенно писал о том, что творчество поэта, "извне столь "аполлоническое", уживается с мрачными безднами трагического дионисизма". Расплавленная лава страсти легко разрывает тонкую кору гармонизма и "начинается извержение", приводящее к "смещению духовного центра". Равновесие, столь необходимое для творчества, оказывается в таких случаях утраченным"²⁸.

Меональные зоны, напоминающие инфернальность шекспировских персонажей, становятся предметом художественного исследования у Достоевского. Тут прямо изображается душевное смятение, слепая и порою зловещая экстаичность героев, ввергающая их в пучину внутреннего хаоса. Человека охватывает мгла безмыслия, ведущая к гибели или превращающая его медиум безличного "оно", что действует "через него и помимо него"²⁹. Достоевский и сам, в своей жизненной биографии, отдал дань иногда обольщавшей его иррациональности. Уже и в зрелые годы он часто не мог устоять перед напором страстей. Его поведение приобретало устрашающую алогичность. Как мы только что отметили, страстность оказывается губительной для многих героев, чью психологию Достоевский-художник так блестяще воссоздал в своих произведениях. "И все-таки – победа!" – можно было бы сказать о творчестве писателя. У

Н. Бердяева говорится, что "дионисичность и экстатичность Достоевского не угашала его ума и мысли, как это часто случается, не топили остроты ума и мысли в безумном ... опьянении ... Эта оригинальная особенность Достоевского связана с тем, что у него человек раскрывается до конца ... Поэтому он остро знает противоположности"³⁰.

Хотя торжество гения Достоевского над меоном не имеет ничего общего с Пирровой победой, все же потеря некоторых элементов эстетической гармонии проявляется в самой ткани его стиля, в поэтике романов и повестей художника. Поэтому разговоры о несовершенстве формальных сторон в творениях писателя ведутся издавна и к нашему времени стали общим местом. Мы ограничимся здесь указанием на то, что, несмотря на целый ряд подлинно классических работ Вл. Соловьева, В. Розанова, Д. Мережковского, Л. Шестова, С. Булгакова, Вяч. Иванова, М. Бахтина и других исследователей, стиль Достоевского с точки зрения победоносной борьбы с меоном не изучен. Но это – слишком объемная и сложная тема, чтобы решиться на ее специальное обсуждение в настоящей работе, для полноты которой достаточно лишь обозначить актуальность намеченной проблемы.

В последнее время нередко можно слышать, что литература никого не перевоспитывает и никак не влияет на психологическое и духовное состояние общества. Зная драматическую историю нашего отечества и культуры, понимаешь, что говорится это от отчаяния. Последнее же питается чувством бессилия перед захлестывающей меональностью, с которой в жизни весьма трудно, а иногда и невозможно справиться. Однако не правда ли, что предвидение событий помогает избежать их катастрофических последствий, в то время как сон разума и паралич исторической воли влекут за собой цепь неотвратимых обстоятельств, как это случилось в России истекающего века. Всему этому есть научные объяснения, но нас интересует искусство слова и энергия его художественных прозрений. "Русская литература, – писал Н. Бердяев, – самая пророческая в мире, она полна предчувствий и предсказаний, ей свойственна тревога о

надвигающейся катастрофе. Многие русские писатели XIX века чувствовали, что Россия поставлена перед бездной и летит в бездну"³¹.

Наше литературоведение еще далеко от понимания творческого драматизма, ценой которого писатели обретали дар пророчества. Научная мысль неохотно расстается со схемами, возникшими в литературно-критическом обиходе прошлого столетия. Филологи без особого желания переносят рассмотрение литературы в культурное пространство, где обнаруживаются ее связи с доминирующими особенностями русской духовности. А ведь художникам приходилось бороться против серой пелены безмыслия, застилающей радостное солнце истины и образа, против того необузданного своеволия, которое сокрушало нравственные устои человеческой жизни, низводя их до полной неразличимости. Русский дух – это противоречие, вражда света и тьмы, благого и inferнального. "Россия – это не Европа и не Азия, – писал А. Куприн, – это страна неожиданных решений, это край Степана Тимофеевича, где жадность и самоотвержение, подлость и бесстрашие, трусость и презрение к смерти так удивительно переплелись, как нигде в мире"³².

Эта притягательная и полная какого-то захватывающего соблазна стихия хаоса находила со стороны искусства мощное противодействие. Прав Б. Хазанов, недавно написавший о том, что "русская литература укротила эстетически русскую душу ..."³³.

В настоящее время какой-либо стройной теории о соотношении гармонии и меона не существует, однако ясно, что одно и другое связаны друг с другом, и меональное есть обратная сторона гармонического и даже его источник. Во всяком случае, сложность литературы как искусства возрастает из-за наличия в ней "хаосогенных и антихаосогенных начал", как пишет Д. Лихачев³⁴.

Приводимые у нас высказывания согласуются с более ранними научными текстами и, возможно, восходят к ним. Известна, например, популярность в русской культуре мысли Ф. Ницше о бинарной оппозиционности дионисийской и аполлонической стихии и их неразрывном единстве. Углубленному развитию

этой идеи посвящена замечательная работа "Рождение трагедии из духа музыки". Видя в аполлонизме символ порядка, мерности и света, Ницше размышляет над его творческой мощью, позволяющей художнику облагородить спонтанно-самозабвенные порывы дионисийства. Он постоянно отмечает, что то и другое взаимно побуждают друг друга к активности, в результате чего и рождаются великие произведения, подобные розам, пробивающимся из тернистой чащи кустов³⁵.

Дихотомическая методология была с большим сочувствием и воспринята русским символизмом. Реалистично и эффективно проявила она себя в культурологических исследованиях. Мы имеем в виду прежде всего Г. Флоровского с его идеей слоисто духовно-исторического процесса, где происходят плодотворные взаимодействия между так называемыми "дневной" и "ночной" культурами. Первая заострена на логичность, "умность" восприятия мира, другая же есть "область мечтаний и воображения". Эта вторая жизнь протекает в подпочве культурного сознания, редко выходит на его поверхность, "всегда чувствуется под нею, как кипящая и бурная лава"³⁶. Но вернемся к Ницше.

Мыслитель не только фиксирует бинарность названных стихий, видя в них диалектическое творческое единство, но заглядывает в источниковые глубины сознания, откуда происходит эманация эстетических образов. Он говорит, что Аполлон – не только бог света, но и бог сна. Именно сновидность есть форма преодоления хаоса и преобразования его в порядок и гармонию. В поэзии на эту тему написано неизмеримо больше, чем в науке. Из русских поэтов, чьи теоретические высказывания не потеряли своего значения и в наше время, назовем Максимилиана Волошина, хорошо понимавшего творческую природу сновидности и изучавшего ее связь с миметическими и экспрессивно-выразительными возможностями искусства³⁷.

Итак, при всей близости сна к "не-бытию", к некоей меональности, историк искусства обязан видеть в нем не мертвую спячку, но лишь сновидность, ту

творческую, издавна сакрализованную дремотность, сквозь которую постигается все то, что есть предмет художественного воспроизведения.

В свете сказанного, вероятно, нужно понимать суждения на тот счет, что русская литература XIX века – это "гигантский сон", обладающий "законом сбываемости". Инфернальные образы, созданные Гоголем и Достоевским, в нашем столетии "ожили и начали свою сатанинскую свистопляску. И вот уже мичман Раскольников топит в Черном море российский флот".

Литератор, которому принадлежат цитированные слова, приводит высказывание В. Розанова: "Ни один политик и ни один политический писатель в мире не произвел в "политике" так много, как Гоголь"³⁸.

Есть одна закономерность, с которой нельзя не считаться при изучении искусства в переломные эпохи, когда время, кажется, не поспевает за любопытствующим вниманием художников к таким явлениям, которые ранее находились на периферии духовной жизни. Этим явлениям еще не дана нравственная оценка, к ним еще не привыкли, их еще экзистенциально не осмыслили, а писатели уже создали произведения с новой образностью, где меональное и эстетическое далеки от равновесия. Так, например, у Рабле мы видим откровенный натурализм, который он пытается выдать за вполне приемлемую эстетику, приводившую в содрогание не только Вольтера и Гюго, но и некоторых мыслителей нашего времени. А. Лосев прямо писал, что "реализм Рабле есть эстетический апофеоз всякой гадости и пакости"³⁹. Такая оценка не мешает нам думать, что меональное у Рабле не сводимо лишь к его негативному предметному содержанию. У М. Бахтина мы читаем, что эта стихия в "Гаргантюа и Пантагрюэле" подвергнута художественной обработке и насыщена комизмом с его амбивалентной семантикой⁴⁰. И все же книга Рабле не может не вступать в противоречие как с равновесной эстетикой риторического слова, так и со вкусами людей, привыкших видеть в искусстве более убедительную обработку хтонического материала. Правда, последующее развитие мировой литературы показало, что меональность, находимая у Рабле, меркнет в сравнении с тем упоением от-

кровенным "дионисийством", которым охвачены, например, маркиз де Сад и писатели XX столетия. Наше время – эпоха тотального обмирщения культуры, теряющей черты священства и духовного аристократизма. Понятно скорбное разочарование Р. Генона, связывавшего это явление с нисходящим движением человеческого цикла⁴¹. Надежду на обретение искусством должного равновесия и высоты автор настоящей статьи склонен усматривать не столько во внешних обстоятельствах, сколько в понимании художниками регулятивного принципа, в роли которого выступает риторическая культура, всегда помнящая о необходимости в творчестве объемной истины. Воздействие этого принципа не упразднялось даже тогда, когда литература вступала, что случалось не раз, на путь антириторических стилей⁴². С точки зрения культурной перспективы, исследование регулятивных функций риторического слова – одна из актуальных задач теоретической истории литературы.

Меон – слишком широкое, почти безграничное понятие, чтобы говорить о нем в каких-то узких рамках. Он, можно сказать, сопутствует писателю на каждом шагу. Власть творца превращает меон в благодатную почву для художественного воображения. Правда, как мы видели, нередко бывает и так, что литератор срывается в пропасть этой тьмы. Тогда-то и возникает вопрос: "А художник ли он?" Ответ во многом зависит от того, в какой мере писателю удастся достичь стильности, этой основы эстетической гармонии. В пределах нашей темы небезынтересен анализ методологических программ русского футуризма.

Филологизм, имевший в русской литературе устойчивую традицию⁴³, в XX веке приобретает черты дерзновенных (а порою лишь дерзких) экспериментов со словом. Как и вообще в новейшем искусстве, в литературе были осознаны ее конструктивно-выразительные элементы, и творческие искания сосредоточились прежде всего именно в этой области. Такая ориентированность художественной мысли (и научной также) свидетельствует, на наш взгляд, о сильной риторической рефлексии в литературе, потому что проблема построения образа, интенсификации его суггестивности за счет "семантического слома"

и сенсорного остранения изображаемой вещи – все это, безусловно, входит в репертуар не только поэтики, но и риторики. Научное осмысление подобных явлений привело к тому, что в наше время осуществляются углубленные разыскания в сфере "идиостилей филологического типа"⁴⁴.

Из всех стилевых формаций XX-го столетия "русский футуризм был подчеркнута филологичен: материалом искусства стало слово как таковое"⁴⁵. В литературоведении этому течению не повезло. Когда речь идет о словесном формотворчестве, создается впечатление, что многие подходы к проблеме не соответствуют высоте научных задач⁴⁶. И все же исследователи хорошо понимают отличие художественных идей и методов В. Хлебникова от экспериментов А. Крученых⁴⁷. Игра последнего с меоном не лишена подлинно артистического упоения⁴⁸, однако будетлянин не стремился в освобожденное от глухой мглы пространство стиля. Нежелание выбраться из меонального опьянения было знаком того, что артист не хотел быть поэтом: ведь искусство только и существует в стиле. Собственно говоря, стиль и есть явленность искусства. Крученых имеет дело с меоном, манипулирует его элементами, слагаются некие звуковые комбинации, вроде знаменитого

Дыр – бул – щыл
убещур
скуп
вы – со – бу
р – л – эз.

Кажется, торжество меона здесь бесспорно. И все же такой категорический вывод был бы слишком поспешным.

Развертывающиеся штудии поэтической и иной "зауми" нуждаются в поддержке со стороны стильной разносторонней теории слова. Критика футуристических опытов была наивной, и это ее качество сохранялось до недавнего времени. С введением в научный процесс книги А. Лосева "Философия имени" положение меняется. Теперь филологи имеют все основания для объемного и

зоркого восприятия изучаемых проблем. Для нас в данном случае актуальным моментом в учении Лосева служит его положение об исторической стадильности и эволюции слова. У футуристов мы застаем слово на низшем этапе его бытия – на уровне лишь органического раздражения. "*Слово, имя, мысль, интеллигенция на этой ступени,* – указывает Лосев, – *есть животный крик – крик неизвестно кого и неизвестно о чем.* Это – слепота и самозабвение смысла, но уже более зрячее, чем органическая энергема, и здесь задаток иных оформлений смысла, где он более проявит себя в качестве смысла"⁴⁹.

Вот на этой ступени слова и работает Крученых. Спрашивается: абсолютно ли *безмысленны* его речения? Здесь следует учесть, что в приведенной выше "зауми" есть некое телеологическое задание. Во-первых, очевидна ее ритмическая организованность. Во-вторых, намеренно или нет, но первая и вторая строки аллитерированы. Профессиональный лингвистический анализ мог бы показать известную артикуляционную непротиворечивость трех следующих строк. Так что, вероятно, мы имеем дело со словами, которые, по выражению Р. Якобсона, "как бы подыскивают себе значение"⁵⁰, но так и не находят его. Однако в самой этой жажде значения есть указание на то, что слово и на низшей ступени противостоит собственной семантической пустотности. Таким образом, нельзя сказать, что меон одерживает у Крученых окончательную победу, но понятно также, что ни о каком целеустремленном движении к стилю говорить тут не приходится. Здесь скорее отвлеченная, абстрактная возможность стиля, но не сколько-нибудь ясная дорога к нему. И все же важно помнить, что нами определено как регулятивный принцип риторического слова. При всем пренебрежении к традиционным средствам организации стихотворной речи у Крученых что-то от них присутствует и выдает себя. Если уж говорить о риторической культуре в целом, то у него отсутствует главное, на чем она держится. По терминологии А. Михайлова, это – *готовое слово*⁵¹. Оно не только впитало в себя все из возможных историко-культурных и экзистенциальных смыслов, но и поэтологические формы, в которых они реализованы. Готовое слово помогает

культуре быть *узнанной* и оцененной, а читателю – приобщенным к *чужому*, ставшему *своим*. Так что демарши, направленные против такого слова, сопряжены с риском провала в безмыслие и глушь меона.

Иное дело стихи Хлебникова. Они удалены от клубящегося марева алогичности на огромную высоту, хотя своим шлейфом и захватывают границы меонального. Это – поэзия постриторической эпохи; она намеренно лишена рассчитанного геометризма и родственна опрощенной, редуцированной речи, что приближает ее и делает нечуждой церковным фрескам, лубкам и иконам, а также "скифской пластике"⁵². В то же время в ней легко обнаружить самые изысканные образы и окказиональный синтаксис. Все это, вместе взятое, создает трогательную эстетическую непосредственность стиля, соединенную с мифологической глубиной его содержания. Это противоречие питает мощное древо поэзии Хлебникова, напоминая стиль Н. Ф. Федорова и подготавливая основу для творческой индивидуальности таких разных художников, как Б. Пастернак и А. Платонов.

Теоретические размышления Хлебникова показывают, что его занимала проблема единства логического и алогического в поэзии. Существенным для него моментом было превращение меонального безмыслия в смысл, с чем связаны упорные поиски путей и средств, как "сделать заумный язык разумным"⁵³. Современная лингвистическая поэтика подвергает соответствующие тексты Хлебникова специальному анализу. Литературоведы также высоко оценивают суждения поэта о семантической энергии стиля. Они пишут и о том, что Хлебников актуализировал *молчание* как некую опору слова⁵⁴. На наш взгляд, эта найденная поэтом точка была как раз той мыслительной позицией, откуда только и возможно осознание невысказанного алогического как составной части логического. Ведь "настоящее слово – то, которое на деле способно выговаривать нечто важное и существенное для людей, – зиждется на настоящем умалчивании и на настоящем молчании, безмолвии: оно уходит в глубь молчания, которому отдано, и в то же время, умалчивая, умеет через посредство умолчания все

же высказать и то, для чего нет имени. Не именуя... оно именует все через высказываемое"⁵⁵.

Несмотря на очевидную антириторическую установку, стиль Хлебникова не забывает школу литературной классики, выраставшей на риторическом слове, хотя впоследствии и вставшей в оппозицию к нему. По замечанию современного исследователя, Пушкин "едва ли не на протяжении всего творческого пути Хлебникова воздействовал на его "заумно-сложный" идиостиль... – ритмикой, интонациями, рифмой, строфикой и т. д."⁵⁶. Так что "темноты" стиля Хлебникова или, как писал Г. Винокур, "мучительный мусор" его поэзии⁵⁷, всегда подсвечивались, озарялись разумным словом. Узнаваемость смысла в слове – вот то главное, что вырывало стиль поэзии из меональной бездны. Алхимия слова Хлебникова – это игра художника с вовлеченным в нее косным звуком и мелодичностью, пронизанной интеллигенцией.

Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
"Пень, пинь, пинь!" – тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!⁵⁸

Умение поэта увидеть и использовать изобразительные и семантические ресурсы не только образов классического стиля, но именно вновь создаваемых слов, давало возможность интенсифицировать содержательность художественной формы, что хорошо видно на примере поэтически воссозданного антропоморфного пейзажа.⁵⁹

О, достоевскиймо бегущей тучи!
О, пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня⁶⁰.

Такой же, рассеянный по всему тексту, семантический трепет мы видим во многих других произведениях поэта, например, в "Заклятии смехом": О, рас- смейтесь смехачи! или в стихах: Бобэоби пелись губы / Вэээми пелись взоры. В тех же случаях, где дыхание смысла, кажется, замирает, о господстве меона также говорить преждевременно. Такого рода смутные образы требуют этимоло- гической и иной расшифровки, над чем и размышляют филологи, изучающие творчество поэта. Артистизм словесно-эстетических жестов Хлебникова содер- жательно эффективен и заставляет усомниться в справедливости чрезмерного языкового пуризма, с которым мы встречаемся в книге Я. Парандовского⁶¹.

История литературы знает много видов меона. Он проявляет себя там, где искусство оказывается бессильным перед напором вечности и ее глухого, хао- тически-агрессивного упрямства. Его час наступает и тогда, когда поэт оболь- щается косной материей слова, забывая его благодатное вероятие. Там же, где у поэта есть эстетическая установка на возможностный смысл слова и гармонию и где эта установка поддерживается вполне развитыми средствами поэтики, да- же если артист и балансирует на краю меональной пропасти, – мощь алогиче- ского ослабевает, уходя в глубину светлого и ясного. Теперь меон уже не гроз- ная стихия деструкции и бессмыслицы, но напротив, резервуар всех доступных таланту поэта идей и смыслов. Правда, от творца требуется, чтобы он не стра- шился быть "нырятьщиком", который, как Сократ, помнил бы слова Гераклита: "Не чая нечаянного, не выследишь неисследимого и недоступного" (с.193).

Все сказанное заставляет думать, что вероятностное существование вещи – как исходное состояние в поэтическом ее бытии – также должно быть понято с точки зрения взаимодействия логического и меонального. Конечно, поэзия есть торжество Логоса. Но этот Логос весьма далек от житейских представле- ний. Как знали еще до нас, "мудрость поэзии возникает из каких-то иных, часто противоречащих "здравому смыслу" понятий, суждений и допущений ... это расхождение со здравым смыслом ... и есть та *глуповатость*, о которой гово- рит Пушкин"⁶².

Вот и получается, что алогическое есть обратная сторона логического; одно не только таится в другом, но и осуществляется через него, причем, как пишет А. Лосев, "чем менее проявлено неявляемое, тем более понятно ... то, что явилось; чем более проявлено неявляемое, тем сильнее оно постигается и переживается, но тем загадочнее и таинственнее то, что явилось"⁶³. Логос – в начале, но меон – в начале начал ...

Примечания

-
- ¹ *Кассирер Э.* Сила метафоры // Теория метафоры. М.,1990. С.41.
- ² *Мелетинский Е. М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Мировое древо. 1993. Вып.2. С.17.
- ³ *Лосев А. Ф.* Философия имени. Изд-во Московск. ун-та,1990. С.54.
- ⁴ *Бахтин М. М.* Дополнения к "Рабле" // Вопросы философии. 1992. №1. С.147.
- ⁵ *Михайлов А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII - XIX вв // Античность как тип культуры. Отв. ред. А. Ф. Лосев. М.,1988. С.310.
- ⁶ *Лосев А. Ф.* Хтоническая ритмика аффективных структур в "Энеиде" Вергилия // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, Л.,1974. С.143.
- ⁷ *Михайлов А. В.* Цит. соч., с.311.
- ⁸ Фрагменты ранних греческих философов. М.,1989. С.189. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.
- ⁹ *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М.,1975. С.607-608. См. также: *Ханин Д. М.* Искусство как деятельность в эстетике Аристотеля. М.,1986. С.46-47.
- ¹⁰ *Набоков В.* Другие берега. М.,1989. С.18.
- ¹¹ *Хейзинга Й.* Homo Ludens: Опыт исследования игрового элемента в культуре // Самосознание европейской культуры XX века. М.,1991. С.78.
- ¹² *Тахо-Годи А. А.* Миф у Платона как действительное и воображаемое // Платон и его эпоха. М.,1997. С.81.
- ¹³ *Карасев Л. В.* Мифология смеха // Вопросы философии. 1991. № 7. С.72.
- ¹⁴ *Раков В. П.* О типологии слова // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново,1993.
- ¹⁵ *Лосев А. Ф.* Языковая структура. М.,1988. С.150.
- ¹⁶ *Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.,1979. С.110.
- ¹⁷ *Воеводский Л. Ф.* Введение в мифологию Одиссеи. Одесса,1881. Ч.1. С.5.
- ¹⁸ *Ахматова А.* Соч. В двух томах. М.,1986. Т.1.С.190-191.
- ¹⁹ *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. Пер. с нем. А. В. Михайлова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. Изд-во Московск. ун-та,1987. С.295.
- ²⁰ *Аверинцев С.* "Я – связь миров" // Родина. 1990. № 7. С.89.
- ²¹ *Белинский В. Г.* Сочинения Державина // *Белинский В. Г.* Собр. соч. в 9-ти томах. М.,1981. Т.6. С.28.

- ²² *Державин Г. Р.* Сочинения. Л., 1987. С.79.
- ²³ *Белинский В. Г.* Цит. соч. С.28.
- ²⁴ Там же. С.29.
- ²⁵ *Эйтиейн М.* Парадоксы новизны. М., 1988. С.87.
- ²⁶ *Лотман Ю. М.* Поэтическое косноязычие Андрея Белого // *Андрей Белый: Проблемы творчества.* Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С.438.
- ²⁷ Считаю это замечание необходимым. Дело в том, что историк литературы должен помнить об одном методологически важном условии: не путать дориторическое слово и слово эпохи риторической культуры. К сожалению, подобное смешение как у нас, так и у наших зарубежных коллег, встречается, можно сказать, на каждом шагу, на что указывает современный исследователь, отмечающий воздействие юнгианства и ритуально-мифологической школы в литературоведении на ученых, которые "не делают существенных различий между древней мифологией и мифологизирующим романом типа Джойса, а также авторами XX века, не прибегающими к традиционным сюжетам, но создающим свою личную мифологию, как это делает Кафка" (*Мелетинский Е. М.* Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // *Вопросы философии.* 1991. №10. С.47).
- ²⁸ *Булгаков С.* Жребий Пушкина // *Пушкин в русской философской критике.* Конец XIX в. М., 1990. С.287.
- ²⁹ *Булгаков С. Н.* Русская трагедия // *Соч. в двух томах.* М., 1993. С.506.
- ³⁰ *Бердяев Н. А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского // *О Достоевском; Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931.* М., 1990. С.122.
- ³¹ *Бердяев Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С.63.
- ³² А. И. Куприн о литературе / Сост. Ф. И. Кулешов. Минск, 1969. С.223.
- ³³ *Хазанов Борис.* Тоска по многословию // *Литературная газета* от 4.3.1992. №10. С.6.
- ³⁴ *Лихачев Д. С.* Будущее литературы как предмет изучения // *Лихачев Д. С.* Прошлое – будущему. Статьи и очерки. Л., 1985. С.173.
- ³⁵ *Ницше Ф.* Соч. в двух томах. М., 1990. Т.1. С.67.
- ³⁶ Прот. *Георгий Флоровский.* Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С.3.
- ³⁷ *Максимилиан Волошин.* Театр и сновидение // *Волошин Максимилиан.* Лики творчества. Л., 1988. С.347-404.
- ³⁸ *Галковский Дм.* Бесконечный тупик // *Наш современник.* 1992. №1. С.143.
- ³⁹ *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978. С.591.
- ⁴⁰ *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
- ⁴¹ *Генон Р.* Язык птиц // *Вопросы философии.* 1991. №4. С.44.
- ⁴² Поэтому нам представляются излишне широкими и неоправданно категоричными суждения Г. С. Померанца, утверждающего, что русская культура ... "не риторична". "Русская правда, – пишет исследователь, – подлинная..., но подлинная поэзия и подлинная нежность и сейчас исключают риторику, красоту, блеск слов" (*Померанц Г.* Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990. С.167, 169). Как можно видеть, здесь риторичность понимается как формализм и пустое украшательство, тогда как мы имеем в виду регулятивно-упорядочивающие функции риторического слова.
- ⁴³ *Григорьев В. П.* Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983. С.17.
- ⁴⁴ *Некрасова Е. А.* Вопросы типологии идиостилей // *Очерки истории языка русской поэзии XX века.* М., 1990. С.86.
- ⁴⁵ *Панов М. В.* Стилистика // *Русский язык и советское общество.* Проспект. Алма-Ата, 1962. С.104.
- ⁴⁶ *Григорьев В. П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986. С.40-51.
- ⁴⁷ При всем критицизме, господствующем в отношении к стороннику "нигилистической зауми", нельзя забывать о произведениях Крученых как явлении поэзии XX века. Его искания

в области формы, ритма и даже артикуляционных возможностей языка не прошли бесследно. До сих пор они остаются творчески интересным материалом для исследователей, а у поэтов находят прямое одобрение. См., напр.: *Соснора Виктор*. Последний всадник глагола // Литературная газета от 15.01.1992. №3. С.5.

⁴⁸ Считаем нужным еще раз подчеркнуть игровую специфику художественного творчества. Дело в том, что у широкой читающей публики, в том числе и учащейся молодежи, бытуют натуралистические, в духе XIX века, представления о психических процессах, связанных с эстетической деятельностью (см.: *Зинченко В. П., Мамардашвили М. К.* Изучение высших психических функций и категория бессознательного // *Вопросы философии*. 1991. №10. С.34-40) Подобные теоретические модели были популярны и в первой трети нашего столетия. В их свете изучалось творчество писателей. Психологические типы, созданные ими, воспринимались как alter ego авторов, причем проекция была столь непосредственной, что служила поводом для сатирического осмеяния со стороны литераторов (например, в стихах Саши Черного). Игровое "безумие" поэтов трактовалось как подлинное растройство их умственных и психических способностей. В связи с этим показательны книги: *Баженов Н. Н.* Символисты и декаденты. М.,1899; *Радин Е. П.* Футуризм и безумие. СПб.,1914. Похожие материалы в изобилии представлены в журнале "Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатологии)", издававшемся в Ленинграде с 1925 по 1928 гг. В последнее время не только психологи и философы, но и, что особенно важно, литературоведы пришли к пониманию научной несостоятельности натуралистической методологии при изучении творческих процессов. Как пишет Р. Дуганов, "даже если мы и находим в творениях того или иного поэта какой-то хаос, какую-то "печать безумия", это еще совсем не обязательно свидетельствует о его состоянии" (*Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М.,1990. С.90).

⁴⁹ *Лосев А. Ф.* Философия имени. Изд-во Московск. ун-та,1990. С.73.

⁵⁰ *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М.,1987. С.313.

⁵¹ *Михайлов А. В.* Цит. соч. С.310.

⁵² *Поляков М.* Велимир Хлебников: Мироззрение и поэтика // *Хлебников Велимир*. Творения. М.,1986. С.17.

⁵³ *Хлебников Велимир*. Наша основа // Творения. С.628.

⁵⁴ *Поляков М.* Цит. соч. С.21.

⁵⁵ *Михайлов А. В.* Терминологические исследования А. Ф. Лосева и историзация нашего знания // А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. М.,1991. С.52.

⁵⁶ *Григорьев В. П.* Поэтика слова. М.,1979. С.96.

⁵⁷ *Винокур Г. О.* Хлебников // *Русский современник*. 1924. №4. С.224.

⁵⁸ *Хлебников Велимир*. Творения. С.55.

⁵⁹ *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. С.54.

⁶⁰ *Хлебников Велимир*. Творения. С.54.

⁶¹ *Парандовский Ян.* Алхимия слова. М.,1972.

⁶² *Ходасевич Владислав.* Глуповатость поэзии // *Ходасевич Владислав.* Колеблемый треножник. Избранное. М.,1991. С.199.

⁶³ *Лосев А. Ф.* Философия имени. С.108-109.